

Horst Nitschack

***Cidade de Deus* de Paulo Lins y
La virgen de los sicarios de Fernando Vallejo:
el adolescente como sujeto absoluto**

Desde la Ilustración y el surgimiento de la novela de formación (*Bildungsroman*), los textos ficcionales con protagonistas adolescentes han ocupado un lugar importante en la literatura europea y americana.¹ Esta preferencia no se debe solamente al interés en el proceso de formación del ser humano adolescente —masculino, por supuesto— sino también al hecho de que su biografía permite escenificar y transformar en experiencias subjetivas los antagonismos bajo los cuales se interpretan nuestras contradicciones sociales. En los discursos filosóficos, sociológicos y éticos, estas contradicciones se presentan como conflictos entre normas éticas y prácticas sociales, entre el deseo y la ley, entre la libertad y la necesidad. Esta incompatibilidad entre la realización individual de la felicidad y el código moral, o también la imposibilidad de conciliar la utopía con la realidad se reflejan en las biografías ficticias de los adolescentes y en sus destinos subjetivos. Así, el adolescente se convierte en un sujeto ficcional en el cual la sociedad reflexiona sobre sí misma, sobre sus prácticas, sus esperanzas y sus límites. A su subjetividad se atribuye una sensibilidad especial, pero también una gran intransigencia y una manera enérgica de reaccionar ante los desafíos de los procesos de modernización. Una literatura que se distingue por una pretensión mimética y, en el más amplio sentido, por un ‘compromiso’ ético mostrará predilección por protagonistas adolescentes.

1 Desde Anton Reiser (K. Ph. Moritz) y Wilhelm Meister (J. W. v. Goethe), pasando por Frédéric (Flaubert, *Éducation Sentimentale*) y Julien Sorel (Stendhal, *Le Rouge et le Noir*) hasta David Copperfield (Dickens), Törless (Musil), Holden (Salinger, *The catcher in the rye*), Ernesto (J. M. Arguedas, *Los ríos profundos*), Martín (Sábato, *Sobre héroes y tumbas*) y Alberto (Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*). Ver: Nitschack (1995; 1996).

No obstante, la función literaria del adolescente se puede indagar también desde otra perspectiva: el protagonista adolescente no se convierte solamente en una figura literaria destacada en su función de representante de una realidad social, sino también en una figura literaria en la cual el amor y la violencia, el deseo y el sufrimiento, la muerte y la creatividad encuentran sus manifestaciones más extremas y dramáticas. Sería entonces por esta razón que este adolescente se convierte en una figura con tanta presencia en la literatura. La prueba se encuentra en relatos míticos (Ícaro, Phaeton, Edipo, etc.), en cuentos populares y sus sagaces héroes adolescentes y, más recientemente, como consecuencia del proceso de secularización, también en la novela, si interpretamos el “efecto de real” (Barthes 1968) no como representación de la realidad sino, ante todo, como legitimación de narrar.

Cualquiera que sea la posición que tomemos frente al adolescente literario, ya sea como representante de antagonismos sociales o como representante de las contradicciones fundamentales de la condición humana, siempre se confirma su función excepcional en la historia literaria.

Las épicas fundacionales lo demuestran: sus héroes son con frecuencia adolescentes, o por lo menos la época de su adolescencia juega un rol decisivo en esta narración épica (Sigfrido en *Los Nibelungos*, Perceval, Rolando). Las ‘literaturas fundacionales’ latinoamericanas repiten y confirman esta tendencia cuando pensamos en *Martín Rivas* de Blest Gana, en el Efraín de *María* de Jorge Isaacs, en *O Guarani* de José de Alencar, o también, ya en el siglo XX, en *Don Segundo Sombra* de Güiraldes.² La segunda mitad de este siglo retoma esta tradición, sin embargo, con una modificación importante: los adolescentes se convierten en representantes, cuyas biografías están íntimamente relacionadas con las experiencias extremas de violencia civil y política, de pobreza y migración, o dicho de una manera más general, de exclusión social y aislamiento dentro de la sociedad latinoamericana. O bien, si optamos por otra perspectiva y rechazamos el carácter mi-

2 Véase el capítulo “Re-Writing National Origins and Nation (Re-)Building: Positivism and Childhood in Manuel de J. Galván and Federico Gamboa” en Browning (2001). La introducción de este libro ofrece también un panorama sobre el significado de la niñez en la literatura latinoamericana y hace referencia a una bibliografía importante. Quisiera mencionar especialmente la obra editada por Hawes/Hiner (1991).

mético de la literatura, sería por estos adolescentes que el público literario estaría confrontado con experiencias humanas extremas situadas en su propio ambiente.

Tal afirmación encuentra su apoyo en textos tempranos de la década del cincuenta, en los cuales los adolescentes aparecen en medio de escenarios de violencia social, como por ejemplo “Los gallinazos sin plumas” de Julio Ramón Ribeyro ([1955] 1989) o *No una sino muchas muertes* de Enrique Congrains ([1957] 1988). En ambos textos, los basureros de Lima se convierten en un escenario infernal. El primer texto cuenta un acto de venganza sadista de dos niños hacia su abuelo y el segundo relaciones violentas y eróticas entre adolescentes.³ Sin embargo, estas narraciones se originan en una Lima en la cual las transformaciones urbanas de la modernidad todavía eran incipientes y no representativas para esta realidad. Es solamente en las últimas décadas del siglo XX que se produjo en América Latina el crecimiento desmedido de la miseria y de la violencia, marcando grandes espacios de la vida urbana y convirtiéndose en una experiencia cotidiana.

Con las dos narraciones mencionadas aparece ya un juego de motivos que puede registrar un primer éxito mundial con *La ciudad y los perros* ([1959] 1963) de Mario Vargas Llosa: adolescentes, violencia y espacio urbano. En Brasil, el primero que se dedica a esta combinación de motivos es João Antônio con sus cuentos (a partir de 1963); en México, José Agustín con *De Perfil* (1966), y en Colombia, Andrés Caicedo con *¡Que viva la música!* ([1977] 2001). Estos textos no relacionan las experiencias y prácticas sociales de adolescentes o adultos jóvenes solamente con agresión y violencia, sino que demuestran que de ahí surgen también nuevas prácticas y manifestaciones culturales. Es decir: estas ficcionalizaciones rechazan las dos opciones más comunes para interpretar los actos de rebeldía de los adolescentes, ya sea como actos de delincuentes sin sentido y responsabilidad social, o como reacciones a su situación de víctimas en las incontroladas transformaciones sociales. En estos textos literarios, por el contrario, se nota el esfuerzo por otorgar al adolescente, a pesar de todo, el estatus de sujeto. *Capitães de Areia* de Jorge Amado (1937) es ciertamente uno de los prototipos de esta prosa. Ahí ya nos encontramos con esta estrategia narrativa que es también significativa para los textos de las

3 Véase Nitschack (1992).

grandes ciudades de los últimos años con protagonistas adolescentes: la gran ciudad y sus protagonistas (familias –destruidas–, escuelas, internados, cárceles, policía), se ponen en escena como un espacio de amenaza extrema. Se trata de un espacio sin moral, de violencia y agresión al que los adolescentes están expuestos pero en donde ellos crean –con fantasía y astucia, con energía creativa y criminal, con agresión y solidaridad– un mundo alternativo. Así se producen las condiciones para una contracultura que, en el caso de Jorge Amado, se inscribió en el gran movimiento político del socialismo. Tal ideologización política de la insurrección juvenil, colocada en un proceso de desarrollo histórico mundial, es hoy en día difícilmente imaginable.⁴ Sin embargo, hay una ideologización paralela que sigue siendo válida: tanto en el caso de Jorge Amado como en otros de hoy en día son autores del mundo de los adultos quienes hacen del adolescente el guardián de la rebeldía y de la contracultura. Son ellos los que le adjudican al adolescente el potencial de sublevarse, aunque a veces de manera desesperada, contra la dependencia del consumo, la subyugación ante un proceso de trabajo alienante y las diversas manifestaciones de la violencia social; en otras palabras, son autores adultos quienes hacen del adolescente un sujeto heroico en contextos de violencia urbanos que son incontrolables e incomprensibles para él y a los que tiene que transformar de manera que le permitan definirse como sujeto.⁵

En las siguientes páginas quisiera indagar, en dos novelas muy distintas aunque comparables debido a su tematización de la violencia, el ‘rendimiento’ del discurso literario que estiliza al adolescente como sujeto heroico y hace de la gran ciudad su lugar de acción. Ambos textos encontraron una recepción por parte de un público nacional e internacional y fueron transformados en guiones para películas de divulgación internacional.⁶ En ellas el adolescente, a pesar de sus de-

4 La internacionalización, o mejor dicho, la globalización del mundo adolescente se realiza ante todo en el mundo musical y en el espacio virtual de los internautas. Una nueva politización se percibe en la lucha a favor de los derechos humanos.

5 *La virgen de los sicarios* de F. Vallejo podría ser leída como una reflexión irónica sobre esta funcionalización del adolescente por los adultos, en este caso por el protagonista de la novela. Es una interpretación que no está discutida en este artículo.

6 *La virgen de los sicarios* (2000), dirigida por Barbet Schroeder y *Cidade de Deus* (2002) de Fernando Meirelles. El primer filme brasileño reconocido internacio-

pendencias y carencias, vuelve a ser un actor, ya sea en casos extremos como ladrón, violador o asesino. Me refiero a la novela colombiana *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo y a la novela brasileña *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins. Ante la interrogante ¿cómo caracteriza el discurso literario al adolescente frente a las experiencias extremas a las cuales lo expone la modernidad de las grandes ciudades?, se da la siguiente respuesta, que es al mismo tiempo la tesis de este trabajo: como sujeto absoluto. Esta es la única manera que permite al adolescente afirmarse en este mundo de extrema hostilidad sin caer en el rol de la víctima o de una subordinación humillante.

Paralelamente, sin embargo, este artículo analizará también en qué medida la heroización del adolescente y de sus acciones se logra por medio de una estetización problemática de la violencia, o en otras palabras: ¿consigue el texto poner en escena la violencia de las ciudades que culmina aquí en actos violentos de los adolescentes no sólo como evento o *performance* literaria, sino como contribución a una denuncia de esta violencia eludiendo, de esta manera, el peligro de venerar contextos de violencia reales a través de su literalización?

Las similitudes de las dos novelas permiten resaltar sus diferencias a través del procedimiento de la comparación. Ellas muestran dos actitudes literarias muy distintas pero complementarias en relación a la violencia y a los adolescentes que se convierten en actores en tal ambiente social. En cada caso, los jóvenes protagonistas se mueven en un mundo urbano de delincuencia y violencia, es decir en un “estado de emergencia” que se ha convertido para ellos en su realidad cotidiana. Ambos textos comienzan con el recuerdo de un mundo idílico no urbano, que fue destruido por el proceso de modernización y que cada vez se identifica con los movimientos migratorios del campo hacia la ciudad. Sin embargo, tanto la posición del narrador, la narración misma y los motivos de las personas que actúan, así como la relación texto-lector, son básicamente distintas.

nalmente en el que un personaje adolescente se convierte en un sujeto heroico fue *Pixote* (1981), dirigido por Hector Babenco.

1. *La virgen de los sicarios: exterminar la violencia con violencia*

El narrador de *La virgen de los sicarios*, Fernando, un intelectual envejecido, cuenta su propia historia: primero su pasión por el joven Alexis y, después de su asesinato, una pasión similar por el asesino de éste, el joven Wílmur, hasta que este último también es víctima de las luchas entre pandillas urbanas. Ambos son originalmente ‘sicarios’, asesinos pagados por la mafia de drogas de Medellín que, a cambio de dinero, han llevado a cabo cada asesinato que se les ha encargado. Con la muerte del gran traficante de drogas⁷, estos ‘sicarios’ pierden su ‘relación de servicio’ estable y trabajan de ahí en adelante sin coordinación alguna, cada uno por su propia cuenta y tras sus propios intereses: “Sin trabajo fijo, se dispersaron por la ciudad y se pusieron a secuestrar, a atracar, a robar. Y sicario que trabaja solo por su cuenta y riesgo ya no es sicario: es libre empresa, la iniciativa privada” (Vallejo 2001: 48).

Por su amistad con el narrador y protagonista Fernando, Alexis asesinará con la misma ligereza e irreflexión con la que antes había matado por dinero. Ahora lo hace, sin embargo, para satisfacer la extrema sensibilidad e idiosincrasia de su amante quien es un esteta y místico refinado y para quien no hay nada más desdeñable que la falta de cultura y la tosquedad, el comportamiento ruidoso, la falta de educación y cortesía, es decir, Fernando detesta a todos aquellos que no respetan sus sensibilidades, que son todos los que viven en la pobreza.

El narrador trata de convencer al lector por todos los medios de la legitimidad de su pretensión: para él, incluso la acción más radical está justificada cuando combate la trasgresión de las reglas de decencia y castiga el incumplimiento de la ley.⁸ Según él son los hambrientos en demasía, los que han migrado del campo a la ciudad, de la barbarie a la civilización e infectado ésta con aquélla quienes con su conducta pisotean su imagen de una vida cultivada.⁹ La primera víctima

7 Ciertamente se hace referencia a Pablo Escobar.

8 Él nos recuerda con ello la reflexión de Carl Schmidt: “Schlimm sind freilich die Vernichter, die sich damit rechtfertigen, dass man die Vernichter vernichten müsse” (cit. en Taubes 1987: 7). (“Horribles son los aniquiladores que se justifican con el argumento de que se debe aniquilar a los aniquiladores”).

9 “Los fundadores [de las comunas de las montañas alrededor de Medellín, H. N.], ya se sabe, eran campesinos: gentecita humilde que traía del campo sus costumbres, como rezar el rosario, beber aguardiente, robarle al vecino y matarse por

es el punk del departamento vecino que enerva a Fernando con el volumen desconsiderado de su música. Cuando lo ven en la calle caminando delante de ellos, Alexis lo rebasa, se voltea –para que el otro sepa quién es su asesino– y lo mata de un tiro en la cabeza (ibídem: 36).

Tres soldados que quieren controlarlos durante una caminata encuentran el mismo destino que el punk (ibídem: 52). Lo mismo ocurrirá con un transeúnte adolescente con el que chocan por error, y quien les exige groseramente que se fijen por dónde caminan: un tiro en la boca lo hace callar (ibídem: 57). Sigue una serie de escenas similares: al taxista que se niega a bajar el volumen de su música y que incluso lo sube, lo obligan a detener el coche; ellos se bajan y en el momento en que el taxista arranca de nuevo, Alexis lo mata de un tiro en la cabeza. El taxi, sin control, se estrella contra un poste y explota: “mas no sin antes llevarse en su carrera loca hacia el otro toldo a una señora embarazada y con dos niñitos, la cual ya no tuvo más, truncándose así la que prometía ser una larga carrera de maternidad” (ibídem: 68).¹⁰ El hecho es comentado por el narrador con estas palabras:

¡Qué espléndida explosión! Las llamas abasaron al vehículo malhechor pero Alexis y yo tuvimos tiempo de acercarnos a ver cómo ardía el muñeco. De lo más bien, como dicen aquí con este idioma tan expresivo. “¡Que una soda para apagarlo!” pedía a gritos un transeúnte imbécil. “Y de dónde vamos a sacar una soda, hombre. ¿Acaso somos James Bond que lleva todo lo que necesita encima? Déjelo que se acabe de quemar para que ya no sufra”. Treinta y cinco mil taxis había en Medellín; quedaban treinta y cuatro mil novecientos noventa y nueve (ibídem: 68).

Alexis, el joven sicario que fascinaba a Fernando por su belleza perfecta, se vuelve el órgano de ejecución de su amante, quien interpreta todos los cambios sociales y culturales de la ciudad como un atentado contra sus propios derechos. Ambos se mueven en un aquí y ahora

chichiguas con el prójimo en peleas a machete. ¿Qué podía nacer de semejante esplendor humano? Más. Y más y más y más. Y matándose por chichiguas siguieron: después del machete a cuchillo y después de cuchillo a bala, y en bala están hoy cuando escribo” (Vallejo 2001: 40).

- 10 Para la filmación de esta novela es válido lo mismo que para *Cidade de Deus*: las escenas de violencia están suavizadas, inscritas en una moral tradicional y parecen corresponder a un cierto sentido de justicia. En esta escena, por ejemplo, es el taxista quien se vuelve agresivo y ataca a los dos con un machete. El disparo hacia él resulta así como un acto de autodefensa. Es obvio que la mujer embarazada con los dos niños no se convierten en víctimas inocentes.

absoluto, sin pasado o futuro, en una amoralidad absoluta, tomando así una posición que les permite sobrepasar la moral hipócrita de la sociedad, su falta de futuro y su negación del pasado. Con esta actitud, alimentan la ilusión de actuar como sujetos en un mundo de perversión.

Al mismo tiempo no puede dejar de verse que el autor pone a prueba al lector con su empeño de ganar su simpatía hacia el actuar radical de sus personajes. Si el lector sigue la interpretación que atribuye la culpa del desecho social y la falta de cualquier tipo de valores a la invasión de los más pobres, a su miseria y proliferación, entonces llega a una figura argumentativa protofacista en la que la crítica a la modernidad y la insistencia en la responsabilidad de cada uno por su destino social van de la mano. Sólo cuando la ironía se entiende como la estrategia narrativa conductora de la novela y las insinuaciones críticas y repetitivas a los derechos humanos se leen como señales irónicas se le puede conceder al texto una dimensión ética.¹¹ De esta manera, el texto utiliza también una potencialidad a la que sólo puede aproximarse el discurso literario: su literacidad le permite llevar a escena la perversidad del acto de violencia y hasta cierto punto exhibir una *performance* literaria de su perversidad sin moralizar y sin referirse a discursos sociológicos o políticos como confirmación. Convertirse en un sujeto radical y completamente amoral es la única forma que se ofrece al actor adolescente para afirmarse como sujeto bajo las condiciones en las cuales la institucionalidad total falla y la solidaridad colectiva (de cualquier tipo) está destruida. O, argumentando de otra manera: bajo relaciones sociales en las cuales el sujeto adolescente experimenta cualquier diferencia como amenaza más que como un potencial social productivo o creativo, él intentará eliminar esta diferencia por todos los medios posibles, imponiéndose así como sujeto absoluto.

11 “Aquí no hay inocentes, todos son culpables. Que la ignorancia, que la miseria, que hay que tratar de entender... Nada hay que entender. Si todo tiene explicación, todo tiene justificación y así acabamos alcahuetando el delito. ¿Y los derechos humanos? ¡Qué ‘derechos humanos’ ni qué carajos! Esas son alcahueterías, libertinaje, celestinaje. A ver, razonemos: si aquí abajo no hay culpables, ¿entonces qué, los delitos se cometieron solos? Como los delitos no se cometen solos y aquí abajo no hay culpables, entonces el culpable será el de Allá arriba, el Irresponsable que les dio el libre albedrío a estos criminales” (Vallejo 2001: 143).

La decisión de los protagonistas de actuar como sujetos que se mueven totalmente en el aquí y ahora¹² y que se justifican por su sentido estético derivando de ahí su goce será conducida *ad absurdum* por la propia narración, tanto en la constelación Fernando-Alexis, como también en la de Fernando-Wilmar. El texto parece confirmar una reflexión de Th. W. Adorno: no puede existir lo verdadero en lo radicalmente falso; cuando más, lo verdadero podría estar presente en ello sólo indirectamente como la desesperación sobre su ausencia. Así, el amor de Fernando hacia el joven sicario, hacia este asesino múltiple con cuerpo de ángel, es el intento de crear un mundo alternativo a la realidad, cuyo potencial violento sobrepasa todo lo imaginable. Desde el principio, sin embargo, este mundo alternativo está estigmatizado por el fracaso. La idea y el deseo de que se pueda escapar al mal común está trágicamente contaminada por éste mismo. Sólo la ironía permite un distanciamiento que, sin embargo, no tiene la capacidad de indicar el lugar desde el cual ella está formulando su crítica.

A través de su rechazo de un juicio moral de los actos violentos, la novela comparte con el lector la fascinación peligrosa por la violencia que llena la vida de estos jóvenes y a través de la cual ellos se liberan a sí mismos, de manera astuta, del rol de víctimas, para convertirse en actores. La ausencia total de un orden o ley de cualquier tipo a través de los cuales podrían ser instituidos como sujetos les deja sólo la salida de designarse a sí mismos como sujetos absolutos.

2. *Cidade de Deus* – El círculo vicioso de la violencia

La constelación entre el intelectual mayor y los sicarios adolescentes en *La virgen de los sicarios* es significativa en el sentido de que el envejecido Fernando articula sus deseos idiosincráticos pero le falta la fuerza y la energía de realizarlos. Quien actúa y quien los convierte en acciones son los adolescentes que están dispuestos al radicalismo absurdo de combatir la violencia con más violencia. Pero al mismo tiempo son ellos los que se entregan a una relación amorosa sin condiciones. *Cidade de Deus*, por su parte, es una novela sobre la disposi-

12 En una alusión simbólica, el primer encuentro de Fernando y Alexis tiene lugar en un cuarto cuyas paredes están completamente decoradas con relojes “detenidos todos a distintas horas burlándose de la eternidad” (Vallejo 2001: 13), es decir, en un lugar fuera del tiempo.

ción a la violencia y sobre su aumento desde una violencia individual y colectiva motivada por las circunstancias sociales hasta una violencia con una dinámica propia que se autoreproduce, y ante la cual sucumben todas las relaciones sociales.

También en esta novela se confirmará que son los jóvenes/adolescentes los que finalmente se entregan de la manera más radical a la violencia. Ella aparece como el camino más prometedor y directo de alcanzar un reconocimiento tanto en su ámbito social cotidiano como en la sociedad en general (por la publicación de sus crímenes en la prensa). Así, en ambas novelas, la disposición a la violencia está motivada ante todo por el deseo de encontrar reconocimiento: Alexis en *La virgen de los sicarios* busca el reconocimiento de Fernando, y en *Cidade de Deus* los adolescentes buscan el reconocimiento del entorno social al que han sido arrojados. Se repite la situación elemental: la destrucción de todas las instituciones sociales que podrían garantizar los derechos de los jóvenes, desde la familia, pasando por la escuela, hasta los poderes estatales, sobre todo la policía y el poder jurídico. Ello provoca un desprecio profundo de las leyes y de cualquier tipo de orden de valores representado por el Estado, con la consecuencia de que los adolescentes se encuentran abandonados a sí mismos de una manera verdaderamente existencial.

Ciertamente, el horizonte de la posibilidad de una vida distinta no está nunca completamente truncado o perdido. El sueño de Sandro Cenoura es típico de los sueños de todos: “trabalhar duro um ano; compraria um sítio no interior para criar galinha, faria uma piscina, construiria um banheiro com sauna” (Lins 1997: 479). Pero en esta novela nadie consigue realizar ese sueño. Paradójicamente, el único que se acerca a él es el travestí Ari, quien al final, como Soninha, goza de un ‘matrimonio normal’ en la clase media.

La novela está dividida en tres partes nombradas según tres criminales: “A historia de Cabeleira”, “A historia de Bené” y “A historia de Zé Pequeno”. Ellos representan respectivamente una escala de violencia nueva y cada vez más intensa, y por consecuencia un empeoramiento de las condiciones en las cuales crecen los jóvenes.

Cabeleira es el criminal ‘clásico’, cuyos crímenes están directamente motivados por la desigualdad social, y quien además, al estilo de Robin Hood, deja participar a los habitantes de la favela de los logros de sus asaltos. Tal es el caso, al principio de la novela, del atra-

co al camión que vende tanques de gas: el conductor es forzado a entregar el dinero, pero no se le asesina y, finalmente, se invita a los vecinos a abastecerse gratuitamente con tanques de gas. Al mismo tiempo se narran en esta primera parte numerosos actos individuales de violencia bárbara: el marido engañado, que despedaza vivo a su bebé y se lo envía a su mujer en una caja de cartón (ibídem: 79-83), o el migrante del Ceará, quien entierra en vida a su mujer junto con su amante (ibídem: 136). Lo bárbaro, pero también la desesperación de estos actos, tiene su origen en la destrucción de la relación elemental de pareja, el último lazo social que garantiza una cierta seguridad en estas circunstancias de relaciones sociales destruidas. La infidelidad de la pareja no significa solamente la pérdida del placer sexual, sino ante todo la pérdida de la única institución en la cual estos hombres marginados encuentran la confirmación de su masculinidad. Si se deshace este último lazo social, se caen todas las barreras y se da rienda suelta a sentimientos de venganza y revancha. Los episodios de la novela muestran cómo en una situación tal, que además está marcada por la ausencia de la policía –la institución que tendría que imponer la ley–, el individuo está dispuesto a renunciar a cualquier autocontrol y a entregarse al deseo de agresión sin limitaciones.

La segunda parte de la novela (ibídem: 203-285) está constituida por la historia de Bené: éste, junto con Dadinho –que más tarde se llamará Pequeno y a quien está dedicada la tercera parte de la novela–, ha crecido en el ambiente que el lector ha conocido al inicio. Estos adolescentes han tenido de modelo a criminales como Cabeleira y han vivido escenas atroces como las mencionadas anteriormente. Ahora forman sus propias pandillas para ganarse un lugar en un mundo en el que todos luchan contra todos. Bené y Dadinho abandonaron muy pronto el único intento de ganarse la vida de forma honrada como betuneros cuando descubrieron que asaltar a los clientes era mucho más lucrativo que limpiarles las botas (ibídem: 188).

Si en la primera parte el negocio de la droga es aún un negocio insignificante con el que la vieja Bá se gana el sustento, la segunda parte comienza con el traspaso del negocio a manos de los marginales. Los adolescentes de la primera parte del libro, entre ellos Bené y Dadinho, se han convertido en jóvenes adultos –Dadinho celebra su decimoctavo cumpleaños (ibídem: 207)– que viven de robos y asaltos. Sin embargo tienen que darse cuenta de que este tipo de delincuencia rinde

mucho menos que el tráfico de drogas, que se vuelve un negocio cada vez más lucrativo. Bajo el nombre de Pequeno, Dadinho se convierte en el traficante de drogas más influyente de *Cidade de Deus* y ejerce así su poder. Únicamente su amistad con el más bondadoso Bené impide que este terror se vuelva totalmente desmesurado. Tras la muerte de Bené al final de la segunda parte, en la tercera parte Pequeno sucumbe por completo a su obsesión de poder y a sus sádicas prácticas asesinas y de violación. Todo culmina en una guerra de bandas comparable a una guerra civil que aterroriza a toda la favela y ante la cual la policía queda en gran medida impotente. El motivo de la guerra es la enemistad frontal entre Pequeno y Mané Galinha, cuya novia es una de las víctimas de Pequeno, motivo por el cual él se convierte en un vengador fanático.

Así, la novela cuenta la historia de una violencia que se radicaliza cada vez más, y en la cual la mayoría de los adolescentes de la favela, incluso los niños se ven involucrados tan pronto son capaces de manejar un revólver. Al comienzo actúan por obligación, como cuando Pequeno le exige a Marcelinho Baião, de 10 años de edad, que busque al fugitivo y herido Chinelo Virado para que lo mate (ibídem: 216). Al final, sin embargo, los niños matan voluntariamente por su disposición a identificarse con sus modelos: Cebion, de 13 años, matará a su hermano de 10 años porque supuestamente pertenece a la banda enemiga (ibídem: 530).

La dimensión ficcional de la novela está tapada por un realismo consecuente. Todas las técnicas narrativas contribuyen al “efecto de real” y a la simulación de autenticidad. Con excepción del corto prólogo que está escrito a manera de alocución al lector, el narrador desaparece tras los acontecimientos que en cierta forma se narran por sí mismos y que aparentemente no tienen en ningún momento al lector en la mira: es como si los sucesos encontraran por sí solos su lenguaje, como si existiese una identidad entre lenguaje y acontecimiento. No encontramos ninguna reflexión sobre quién narra, sobre cuáles son las condiciones de este narrar o sobre cómo reaccionará el lector a lo narrado. Esto le otorga al texto un alto grado de inmediatez y fingida autenticidad. Tampoco hay distancia entre narración y suceso, el lector se ve directamente situado dentro de la intrincada red de la trama. Este efecto realista se ve incrementado por un gran número de diálogos y por la perspectiva narrativa, que se muestra tan familiarizada

con los pensamientos, los planes y motivos de los personajes como los personajes mismos, o que permanecen tan inexplicables y oscuros para el lector como para los propios protagonistas.

Todos los personajes son introducidos a escena por el narrador sin ninguna explicación para el lector. Nunca se puede predecir si algún personaje se convertirá en figura protagónica, si desaparecerá de la trama al cabo de pocas páginas o si reaparecerá después de un prolongado lapso de tiempo bajo muy diferentes circunstancias y condiciones. De este modo, el texto se presenta como una duplicación mimética de lo impredecible y casual del desarrollo de los acontecimientos en la favela misma, donde tampoco hay estructuras firmes ni instituciones confiables. Tampoco encontramos personajes con el carácter totalizador como los conocemos de las novelas realistas clásicas (descritas por Lukács en sus estudios sobre el realismo francés). Todos, y ante todo los adolescentes, son actores en un mundo sin reglas, en un sistema en el que la lógica de causa y efecto parece anulada, un mundo en el que únicamente impera la ley de que quien sobrevive será reconocido como el más fuerte y sobre él recaerá el poder. La vida de las figuras está reducida a un estado elemental, en el cual la condición básica para el reconocimiento por el otro es la supervivencia, por los medios y bajo las condiciones que sean. Quién sobrevivirá, sin embargo, es impredecible.

En este mundo de ausencia del poder estatal y de sus leyes, el adolescente se ve ante la disyuntiva de subordinarse y caer en la dependencia, o asumir el papel de sujeto absoluto. En esto, los protagonistas adolescentes de *La virgen de los sicarios* y de *Cidade de Deus* se parecen mucho. Sus motivos, sin embargo, son fundamentalmente distintos: En *La virgen de los sicarios*, los actos de violencia cometidos por Alexis están motivados por el radicalismo estético de Fernando; los dos se mueven libremente en la ciudad, dispuestos a eliminar a cualquiera que no acate sus valores y no cumpla con sus expectativas, a cualquiera que ante sus ojos represente una amenaza a su estilo de vida, el cual les parece el único justificable. Los actores de *Cidade de Deus* ya no conocen concepto de valores alguno, ni principios éticos. El objetivo de matar y violar es adquirir dinero y ejercer terror, y así erigir y consolidar su poder en un mundo en el que la ley y el derecho

se han vuelto absolutamente impotentes.¹³ Consecuentemente, el tráfico de drogas es más importante que su consumo. Es el medio más eficiente para ganar el dinero que les permite fortalecer sus posiciones de poder a través del terror (la compra de armas) o acciones populares (invitación a fiestas, distribución de regalos).

La fuerza socialmente integradora que ejerce el dinero sobre todos los que lo usan con el fin de aumentar su capital queda, en el caso de estos jóvenes, sin efecto por la razón de que, a pesar de las riquezas y del poder acumulado, no se comprometen en negocios o actividades financieras o comerciales que traspasen los límites de la favela. El mundo de la metrópolis, con sus negocios legales, les es inaccesible. Favela y ciudad están descritas como dos sectores y dos sistemas sociales estrictamente separados e incompatibles. En la novela, las únicas formas de interacción entre ellos son las relaciones marcadas por la violencia, una violencia en la mayoría de los casos completamente arbitraria. Todos los demás intercambios comerciales y económicos a través de los cuales estos dos mundos se encuentran en dependencia recíproca se pasan por alto porque, desde la perspectiva de los adolescentes que aspiran a una vida independiente, ellos no tienen ninguna importancia. Su deseo de realizarse como sujetos absolutos no se cumpliría sometiéndose a cualquier tipo de relación contractual. Siendo excluidos de los derechos de ciudadanía y de la posibilidad de integrarse en el mercado, la trasgresión de cualquier sistema de orden oficial les parece el camino más prometedor para lograr su fin.

Las fuerzas sociales, económicas y culturales que producen y garantizan los lazos sociales en la sociedad civil capitalista quedan en gran medida anuladas o por lo menos no están tematizadas en la novela. Ciertamente, el mundo de consumo no deja de ser tentador del todo, las imágenes de una vida feliz transmitidas por los medios, sobre todo la televisión, no son desconocidas, pero pertenecen a otro mundo al cual el acceso está bloqueado. Esta es la razón de una transformación radical: el deseo que el mundo de consumo intenta provocar para participar en él, se transforma en su desprecio absoluto. Por ello parece consecuente que los representantes del mundo de los negocios y del con-

13 Este mundo no está privado de derechos y leyes, sino que el derecho y la ley han sido corrompidos y han perdido su poder. Es decir, la ley en sí todavía existe, así como la posibilidad de cuestionarla y transgredirla permanentemente.

sumo se conviertan –para los actores del contra-mundo de la favela– en puros objetos de sus ansias de poder, en la misma medida en que ellos se sienten negados por aquel mundo. Excluidos del mercado de trabajo asegurado, de los negocios legales y del consumo, reaccionan también con un acto de exclusión que se explica fácilmente: si el sujeto no encuentra reconocimiento por el otro y su reacción no contribuye a confirmar la conciencia de sí mismo, entonces este otro tampoco es reconocido como tal, ni siquiera como enemigo¹⁴, sino que se convierte en la pura materia prima que sirve para satisfacer las propias necesidades. O tal vez otra interpretación sería aún más adecuada: si el otro no contribuye a la construcción de la propia identidad, sino que por el contrario la pone permanentemente en cuestión, la decepción por la negación del reconocimiento se convierte en agresión. Así se explican tanto la falta de sentimientos y de compasión frente a los crímenes más crueles y a sus víctimas cuanto la disposición a la violencia y la brutalidad.

Retomando la comparación entre *La virgen de los sicarios* y *Cidade de Deus*, se puede constatar que estas novelas no sólo se diferencian por la relación de los protagonistas adolescentes con la ciudad y con el mundo de las leyes oficiales (los unos como sus –terribles– representantes, los otros como los que están excluidos de ella), sino que también se distinguen fundamentalmente en su descripción de la génesis de la violencia. Fernando, en *La virgen de los sicarios*, se aferra a la existencia de la ley, y hace matar en su nombre. Para él, los autores de la violencia son responsables de sus actos, sin embargo no sólo los autores de la violencia sino todos los que, según su juicio, descuidan los modales civilizados son responsables y por ello pueden ser llamados a rendir cuentas.

La novela de Paulo Lins pone en escena cómo se produce la violencia en sectores excluidos de la comunidad de producción, de consumo y de instituciones confiables, es decir en sectores donde las reglas sociales y la ley no tienen vigencia. Esta violencia arrastra con inclemencia creciente a todos (o casi todos) en un remolino del cual

14 Este enemigo sería en primer lugar la ley, pero también el Estado y sus representantes, es decir, los jueces, la policía y las cárceles. Estas instituciones son, sin embargo, más corruptas y cuestionables que los órdenes sociales fragmentarios que se han desarrollado en la favela (relaciones familiares, amistades, pandillas de jóvenes).

casí no hay manera de escapar. Hay pocas figuras en la novela que resisten como Busca Pé.¹⁵ Sin embargo, éstas son insignificantes para la trama de la narración, son apenas una discreta indicación de que la favela no está exclusivamente dominada por la violencia, sino que también existe una vida cotidiana no criminalizada que la novela en general pasa por alto.

Este discurso literario que se concentra con su estilo hiperbólico en las atrocidades y emplea lo monstruoso para resaltar una ‘verdad’ que los discursos objetivos y científicos velan, tiene como objetivo subrayar las condiciones del sujeto individual: su destino, sea de víctima, sea de sobreviviente, no depende de su propia voluntad ni de sus decisiones, ni de su actuar. Se anularon todas las lógicas sociales de castigo y recompensa, las lógicas abstractas que nos demuestran las estadísticas, según las cuales tanto por ciento son delincuentes, tanto desempleados, tanto adictos, etc., no tienen relevancia si el sujeto está amenazado por todo ello continuamente y si depende sólo de la suerte el que escape y sobreviva o, por el contrario, sucumba. Lo absurdo consiste en la paradoja de que, en circunstancias donde para los sujetos adolescentes su propio destino es completamente imprevisible porque no obedece a ninguna lógica que puedan comprender, ellos se encuentran expuestos a una libertad absoluta sin compromiso con ninguna ética ni ley, la condición para autodefinirse como sujetos absolutos.

3. El sujeto absoluto como agente de la violencia

Ni en *La virgen de los sicarios* ni en *Cidade de Deus* la disposición radical de los personajes –ante todo de los adolescentes– a la violencia es interpretada por ellos como arbitraria. La violencia siempre busca

15 En la novela él juega un rol muy secundario en comparación con la película. Al final de la novela, Busca Pé no obtiene este rol clave que la película le adjudica. “Busca-Pé, depois de militar vários anos no Conselho de Moradores, casou e mudou, conseguiu se estabelecer como fotógrafo, mas volta e meia retornava à favela para visitar a mãe e rever os amigos” (Lins 1997: 544). Él es la figura alternativa de lo bueno que no cae en el vicio de la violencia y del crimen, no obstante es una figura poco importante en la novela que no toma influencia en los sucesos como sujeto absoluto. Aquí, el film toma una posición moralizante que la novela refuta completamente.

legitimarse como un ejercicio de justicia.¹⁶ No se trata de que la idea de la justicia esté ausente, lo que falta es la ley que la defina y las instituciones que la garanticen.¹⁷ Así, el adolescente se declara asimismo legislador, juez y órgano de ejecución al mismo tiempo, y se instala de esta manera como sujeto absoluto.

Con la desaparición de los lazos sociales no existe ningún espacio de diálogo para negociar opiniones o posiciones divergentes, lo que tiene como consecuencia que el reconocimiento del sujeto absoluto por el otro tiene que ser total y exige la sumisión total de este otro. Si alguien se atreve a refutar este reconocimiento, se encuentra completamente excluido y tratado como objeto.¹⁸ Debido a la ausencia de instituciones que regulen y controlen las relaciones sociales en las favelas, el surgimiento de cualquier otro sujeto que aspire a imponerse como sujeto absoluto significa una amenaza total, convirtiéndose en una cuestión de vida o muerte que se resuelve solamente con la aniquilación de uno de los contrayentes.

En su estilo hiperbólico y en sus puestas en escena de actos de violencia de manera provocadora, ambos textos desobedecen la racionalidad de los discursos científicos (antropológicos o sociológicos) o morales sobre la violencia urbana y la implicación de los adolescentes en ella. Sus representaciones realistas enfocan casi exclusivamente a los actores de extrema violencia omitiendo los grupos sociales menos espectaculares y su integración económica y social en la vida urbana. Al mismo tiempo, sin embargo, no hay duda de que la lógica de estas novelas revela, desde posiciones opuestas, lo absurdo de los actos

16 Este “sujeto absoluto” es justamente lo contrario del “hombre del campo” (*Mann vom Lande*) kafkaiano en la parábola *Ante la Ley*. Él no acepta que nadie se entrometa entre él y la ley, y no tolera que ésta le sea inalcanzable pretendiendo ser él mismo dicha ley.

17 Por lo menos así lo entiende el narrador de *La virgen de los sicarios* cuando formula para el lector la pregunta retórica que ya presume su acuerdo: “¿Cómo puede matar uno o hacerse matar por unos tenis? Preguntará usted que es extranjero. Mon cher ami, no es por los tenis: es por un principio de Justicia en el que todos creemos. Aquel a quien se los van a robar cree que es injusto que se los quiten puesto que él los pagó; y aquel que se los va a robar cree que es más injusto no tenerlos” (Vallejo 2001: 83).

18 Esto lo evidencian las escenas en la cárcel: las aplicaciones sádicas de violencia a la que están expuestos los presos en forma de abusos corporales, sobre todo sexuales, y en las cuales se exige su sumisión incondicional tienen ante todo la función de consolidar las estructuras jerárquicas de poder.

ejecutados por los protagonistas que se convierten en sujetos absolutos: ni la actitud de Fernando que autoriza a Alexis, su “ángel vengativo de la muerte”, a asesinar todo lo que él considera “vida sin valor” porque no cumple con sus obligaciones sociales, ni, como en *Cidade de Deus*, una violencia que aprovecha la ausencia de cualquier tipo de controles internos (morales) o externos (sociales) para imponer el derecho del más fuerte como el único válido pueden ofrecer alguna solución o alguna salida a este remolino fatal de violencia. Al revés, ambas actitudes son caminos sin salida que producen un círculo vicioso que lleva solamente a la destrucción y a la muerte.

Si en otros textos las contradicciones planteadas permiten vislumbrar una salida, en este caso no se percibe nada semejante. Aquí, las contradicciones sociales, como están descritas y como están experimentadas por sus protagonistas, no dan lugar a esperanza alguna. Su dialéctica es absolutamente negativa.¹⁹ Por ningún lado se distinguen diferencias que prometan un potencial de creación de sentido que dé lugar a la esperanza de salir de esta fatalidad. La fuerza de la razón, herencia que nos ofrece el pensamiento occidental, permanece desamparada en tal mundo. Solamente el propio acto de narrar podría ser tomado como esperanza de una superación de lo que se presenta sin remedio: todavía son narrables los sucesos, todavía no ha enmudecido el narrador y tampoco se le ha quitado el lenguaje. Narrar esta ‘realidad’ sin tener que legitimar lo narrado, narrarla porque existe para el narrador, lo que le da derecho de exigir al lector que se confronte con ella —aun cuando éste contemple tal narrativa como inmoral, antiestética o escandalosa— y retar al lector provocándolo a buscar su ‘narrativa’, la que le parezca adecuada para narrar esta ‘realidad’: es en esto en lo que, creo, radica el valor ético de estos textos.

Pero, como constatamos al inicio, estos textos se pueden leer también desde la perspectiva contraria, no como reproducción mimética de la realidad social, sino como puesta en escena de una potencialidad, sin embargo de una potencialidad que se puede pensar o inventar des-

19 Tal vez sea también por ello que nos conviene renunciar a pensar la sociedad como una totalidad que se renueva por sus contradicciones dialécticas: está dialéctica se revela como completamente negativa. Solamente si renunciamos a interpretar la favela el actuar de Fernando como representativo de toda la sociedad en el sentido lukacsiano y si los pensamos como algo singular y casual, como un elemento dentro de un sistema altamente complejo, no perderemos la esperanza.

de nuestra realidad y que le es por ello inmanente, a pesar de que está velada y reprimida porque nos perturba demasiado y pone en cuestión nuestra tranquilidad. Estos textos presentarían entonces algo en el espacio literario a cuya percepción preferimos renunciar. Serían una puesta en escena de lo reprimido, a lo cual le darían la imagen y el lenguaje, siguiendo la frase famosa de Paul Klee: el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible.

Cualquiera que sea la lectura por la cual nos decidamos frente a estos textos, ellos hacen inevitable admitir que nadie, frente a esta realidad, puede ser inocente, y que es válido sostener la paradoja: hay que narrar, aun cuando lo narrado sea siempre “falso”.²⁰ Si esta argumentación es sostenible, entonces quiere decir también que los niños y los adolescentes son, frente a todo, testigos de que nada ni nadie escapa al contexto de la violencia por voluntad propia. Quien se salva, es debido a la suerte y a la casualidad y no a los méritos propios. Lo trágico es que quien reacciona a esta fatalidad de manera consciente, buscando afirmarse como sujeto, tiene que pactar con la violencia.

Como era de sospechar, este discurso ficcional no ofrece ninguna ‘solución’ en su actitud frente a la violencia. Comparte el destino de todos los discursos ficcionales, lo cual constituye por un lado su debilidad de influenciar sobre la ‘realidad’ y, por el otro, su potencial de descubrir los límites y absurdos de los discursos morales o científicos, exactamente porque no tiene que sentirse obligado a proponer una salida o solución. Exige solamente un espacio libre en el cual se pueda narrar ‘sin responsabilidad’, sin la necesidad de inventar historias edificantes o divertidas, sino historias que se comprometan a contar lo que todos sospechamos que acontece o por lo menos que podría acontecer, aun cuando nos neguemos a saberlo.

La lectura aquí propuesta resalta la dimensión literaria de estos textos que tienen un estatus muy distinto al de los discursos científicos. En las dos novelas, el discurso literario es compatible con el científico en cuanto a su descripción del nacimiento de la violencia como consecuencia de la urbanización acelerada y descontrolada, y retoma también el saber común de que son los niños los más expuestos y los

20 Sin embargo no “falso” en el sentido de la “verdad de la mentira”, como lo formula Vargas Llosa en su poética de novela. Aquí, como en cualquier “estado de emergencia”, la verdad está radicalmente ausente (cf. Agamben 2002).

más sometidos a la violencia, lo que provoca una reacción vehemente cuando se convierten en adolescentes y tienen acceso al poder. Sin embargo, el discurso literario se aleja del científico cuando narra historias en las cuales estos adolescentes buscan liberarse de su papel de víctimas y luchan por obtener reconocimiento por los medios que les son accesibles. Esta situación, en la cual toda integración social, cualquier sumisión a la ley o cualquier aceptación de reglas morales significan una derrota (ya que es la sociedad, la ley y la moral de los otros lo que se impone a los jóvenes en estas novelas), deja al adolescente una única salida: la de imponerse a sí mismo como sujeto absoluto, como un sujeto que pretende definir la ley y la moral por su propio arbitrio. No se trata, por supuesto, de una propuesta de ‘solución’ —es tan evidente el fracaso en ambos casos— sino más bien de narraciones sobre la desesperación y la imposibilidad absurda de los adolescentes de definirse como sujetos bajo las condiciones de extrema violencia urbana.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2002): *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Suhrkamp: Frankfurt/Main.
- Agustín, José (1966): *De Perfil*. México D.F.: Joaquín Mortiz.
- Antonio, João (1963): *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Amado, Jorge (1937): *Capitães da Areia*. Rio de Janeiro: Ed. Librería José Olímpio.
- Barthes, Roland (1968): “L’effet du réel”. En: *Communications*, 11, pp. 84-89.
- Browning, Richard L. (2001): *Childhood and the Nation in Latin American Literature Allende, Reinaldo Arenas, Bosch, Bryce Echenique, Julio Cortázar, Manuel Galván, Federico Gamboa, S. Ocampo, Peri Rossi, Salarrué*. New York: Peter Lang.
- Caicedo, Andrés ([1977] 2001): *¡Que viva la música!* Bogotá: Editorial Norma.
- Congrains, Enrique ([1957] 1988): *No una sino muchas muertes*. Lima: Peisa.
- Hawes, Joseph M./Hiner, Ray (eds.) (1991): *Children in Historical and Comparative Perspective: An International Handbook and Research Guide*. New York: Greenwood Press.
- Lins, Paulo (1997): *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Nitschack, Horst (1992): “Literatura urbana – Lima”. En: Daus, Roland (ed.): *Großstadtliteratur. Ein internationales Colloquium über lateinamerikanische, afrikanische und asiatische Metropolen*. Frankfurt/Main: Vervuert, pp. 139-151.

- (1995): “Der Adoleszent als literarische Konstruktion”. En: Czesla, Wolfgang/ Engehardt, Michael von (eds.): *Vergleichende Literaturbetrachtungen. 11 Beiträge zu Lateinamerika und dem deutschsprachigen Europa*. München: Judicium, pp. 173-195.
- (1996): “El héroe adolescente en las literaturas alemanas y latinoamericanas”. En: Rall, Dieter/Rall, Marlene (eds.): *Letras comunicantes. Estudios de Literatura Comparada*. México: UNAM, pp. 117-150. (Traducción de Nitschack 1995).
- Ribeyro, Julio Ramón ([1955] 1989): “Los gallinazos sin plumas”. En: Ribeyro, Julio Ramón: *Silvio en el Rosedal*. Barcelona: Tusquets.
- Salazar J. Alonso ([1990] 2002): *No nacimos pa’ semilla. La cultura de las bandas juveniles en Medellín*. Bogotá: Planeta.
- Scheper-Hughes, Nancy (1992): *Death without weeping. The violence of Everyday Life in Brazil*. Berkley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Taubes, Jacob (1987): *Ad Carl Schmitt. Gegenstrebige Fügung*. Berlin: Merve.
- Vallejo, Fernando ([1994] 2001): *La virgen de los sicarios*. S.l.: Suma de letras.
- Vargas Llosa ([1959] 1963): *La ciudad y los perros*. Barcelona: Ed. Seix Barral.